

Chapitre 6 - Retour aux caractères historiques et néo-historiques

par Manuel Sesma

Voir p. 245 la bibliographie spécifique à ce chapitre.

La vague de récupérations, créations et révisions de caractères classiques anciens pendant le premier tiers du ^{xx}e siècle n'a rien de nouveau à l'époque. On pourrait dire d'ailleurs que cette vague a débuté au moment où la création de caractères avait définitivement – ou presque – écarté la calligraphie de son dessin pour accueillir une nouvelle méthode. C'est le moment où le dessin tout court – ou plus précisément la gravure – a permis de créer des traits plus affinés pour les caractères typographiques.

Les réactions pour récupérer les valeurs et la qualité des caractères anciens, face aux créations modernes – les didots, avec leurs copies et imitations – qui dominaient le marché typographique, éclatent vers la moitié du ^{xix}e siècle. Quelques-uns ont senti alors le besoin de récupérer le lien avec l'âge glorieux de l'art de l'imprimé. Comme on l'a déjà montré [4, chapitre V], ce fut le premier renouveau des elzéviens, mais pas le dernier.

Les dénominations *old style* ou *old face* surgirent alors dans le contexte anglo-saxon par opposition au *modern face* comme une première sorte de classification, avec la finalité de définir deux modèles différents de caractères de labeur.

Mais le révisionnisme ne s'appliqua pas seulement aux elzéviens. En fait, les motivations historicistes ne furent pas non plus les mêmes dans tous les pays. On peut penser que le retour des gothiques n'avait aucun sens à l'époque, car on se plaignait tout justement de l'illisibilité des didones et on tombait par contre sur des modèles encore moins lisibles. Le cas de William Morris avec ses types Tory et Chaucer – après avoir créé le jensonien Golden Type quelques années avant – est bien connu [4, chapitre VIII]. Mais en Allemagne ou en Espagne, par exemple, les raisons pour renouveler ou récupérer les gothiques n'étaient pas les mêmes qu'en Angleterre.

Otto Eckmann et Peter Behrens ont essayé de rapprocher les caractères gothiques traditionnels allemands (le règne des *fraktur*) des modèles romains (*antiqua* dans la dénomination germanique), considérés plus lisibles et modernes aux yeux des créateurs de la fonderie Klingspor (voir p. 30), même si cela pourrait nous sembler paradoxal.

En Espagne, Barcelone était la capitale de l'édition et de l'imprimerie vers la fin du ^{xix}e siècle, grâce à l'industrialisation des arts graphiques. Mais l'historicisme catalan n'avait aucun rapport direct avec les Arts & Crafts britanniques, même si on peut trouver quelques parallèles. Les créations médiévalistes catalanes sont par contre antérieures au modernisme (l'Art Nouveau catalan) et liées au romantisme. Cette inspiration gothique dans le monde du livre est liée au mouvement littéraire de la Renaixença et à la revalorisation romantique du passé historique de la Catalogne dans un contexte d'exaltation patriotique. Le point d'orgue de ce révisionnisme de l'imprimé catalan fut le caractère Gótico Incunable (fig. 305), dessiné par Eudald Canibell (mentor de Louis Jou, voir p. 138) en 1901 pour la Société des bibliophiles catalans, et gravé par Francesc Jorba dans la fonderie Rey, Bosch y C^{ia} de Madrid [80, p. 194].

À la suite de William Morris, chaque presse privée a dessiné et fondu son propre caractère, la presque totalité étant gravée par Edward Philip Prince [4, p. 371]. D'autre part, les caractères de la Kelmscott Press de Morris sont tous des néo-historiques, à la seule différence que la plupart n'étaient ni des copies ni des imitations – plus ou moins réussies – mais des caractères qui se sont servi de préférence, comme source d'inspiration, de ceux de Jenson et des incunables vénitiens.



Fig. 305. Spécimen du Gótico Incunable de Eudald Canibell, imprimé par Oliva de Vilanova en 1904. [Collection Victor Oliva]

Cependant, pendant le premier quart du xx^e siècle, les motivations révisionnistes n'étaient pas exactement les mêmes qu'auparavant.

La raison d'être des caractères néo-historiques

Même si, au début du xx^e siècle, se sont succédé des créations typographiques remarquables, on peut considérer la décennie 1925-1935 comme la belle époque du renouveau des caractères classiques [113, Rémy, p. 153 et Day, p. 61], au moins en ce qui concerne les elzévirs en Europe et aux États-Unis. Mais pourquoi cette renaissance et pendant ces années-là en particulier ? Les raisons sont multiples et, bien qu'il y ait des parallèles et des motivations partagées avec la première vague du xix^e siècle, on trouve des différences.

D'abord, les nouvelles techniques d'impression et de composition mécanique – avec les machines Monotype et Linotype principalement – commencent à s'installer définitivement dans la plupart des grands et moyens ateliers d'imprimerie, et chez les éditeurs. Il faut donc adapter les modèles de composition manuelle aux nouvelles conditions, faute de vraies nouveautés dessinées ex professo.

De plus, on va prendre la revanche sur les caractères modernes qui avaient commencé à surgir la décennie précédente. Mais cette fois-ci, on trouve deux modernités bien différentes : d'un côté l'Art Nouveau et la « typographie moderne » définie par Thibaudeau [327], et d'un autre côté « la foule bigarrée et sottement prétentieuse des créations contemporaines, industrialisées, anti-artistiques, raides et droites, alignées comme un bataillon de fantassins » dont parlait Marius Audin en 1929 [64, p. 78] ; autrement dit, les linéales et toutes les inspirations bauhausiennes. Tout comme pour les didones, l'argument principal en ce sens-là sera la lisibilité des vieux caractères face aux caractères modernes.

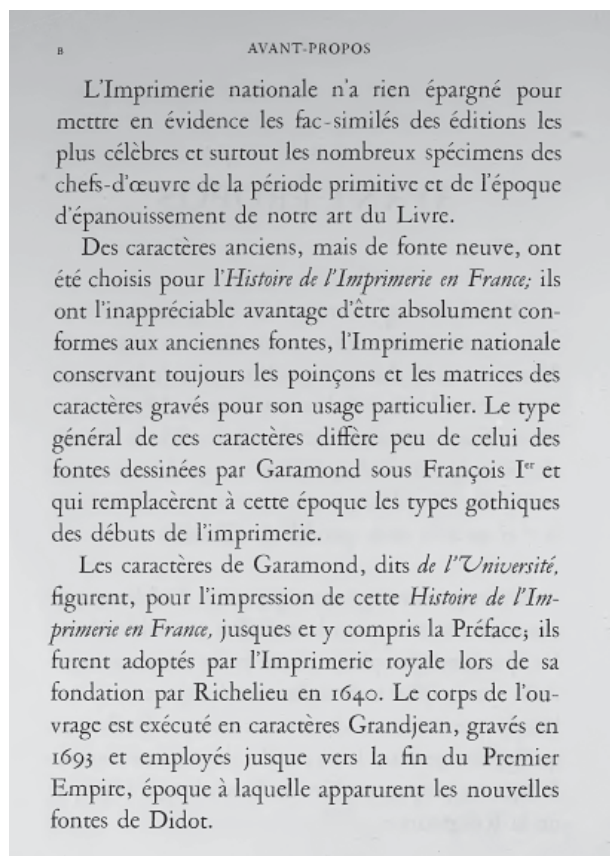
Ainsi, on va chercher à « trouver un standard de goût » pour la typographie des livres en étudiant minutieusement les imprimés qui « possédaient toutes les caractéristiques d'une parfaite typographie et se recommandaient d'un équilibre rationnellement établi » [115]. L'érudit anglais Stanley Morison sera l'instigateur le plus influent parmi d'autres savants de l'époque – comme Marius Audin en France ou Daniel B. Updike aux États-Unis – qui réclamaient particulièrement les elzévirs classiques comme les plus parfaits de l'histoire de la typographie et donc les modèles à suivre pour les caractères du xx^e siècle. Néanmoins, l'acceptation de ces idées par les fonderies ne répondait, d'après Robert Bringhurst, qu'au besoin d'adapter l'histoire aux exigences commerciales. Ainsi, ces humanistes ou artistes, dont Morison, n'auraient fait fructifier leurs découvertes que là où ils ont été employés [74, p. 141].

Charles Peignot, l'industriel le plus important de la typographie française du xx^e siècle, confirmait le sens réel de la production de caractères, soit nouveaux, soit des créations : « On ne peut malheureusement entreprendre la gravure d'un caractère si l'on n'a pas des chances de le vendre. » [322]

La «garamonomanie»

Le Garamond est revenu au début du xx^e siècle principalement grâce à la découverte à l'Imprimerie nationale en 1895 des caractères nommés Garamond. Avec les caractères gravés à nouveau par Jules Hénaffé, on imprime *l'Histoire de l'imprimerie en France au xv^e et au xvi^e siècle* (fig. 306) d'Anatole Claudin en quatre volumes (le dernier date de 1914) à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900. Dans son avant-

Chapitre 6 - Retour aux caractères historiques et néo-historiques



Garamond, dits de l'Université.

Fig. 306. Avant-propos de *Histoire de l'Imprimerie en France* d'Anatole Claudin [78b], 1900, composée en Caractères de l'Université, gravés par Jules Hénaff. En dessous, détail. [Bibliothèque de Rennes-Métropole]

propos, Claudin signale : « Les caractères de Garamond, dits de l'Université [...] furent adoptés par l'Imprimerie royale lors de sa fondation par Richelieu en 1640. » Presque tout le monde pense alors que ce sont les vrais, longtemps perdus, car on ne questionne pas l'autorité de l'établissement.

Cependant, Jean Paillard publie en 1914 l'étude historique *Claude Garamond, graveur et fondeur de lettres* avec le Tory-Garamont (fig. 307) fondu l'année précédente par Maurice Ollière et Cie, où il montre qu'il n'y avait aucune certitude pour assurer la paternité de Garamond pour les Caractères de l'Université et que les poinçons originaux appartenaient à Guillaume Le Bé et sa lignée, et non aux Plantin. En 1926, dans son article « *The 'Garamond' types* » publié sous le nom de Paul Beaujon, Beatrice Warde démontre que Paillard avait raison puisque les caractères de l'Imprimerie nationale sont en réalité des versions gravées par Jean Jannon vers 1620. Le Tory-Garamont est alors la première recreation basée sur les caractères originaux. La guerre arrivée, son développement se paralyse malheureusement.

La même année où M. Ollière publie son caractère, Georges Peignot commence la gravure de sa version, mais en interprétant les modèles de l'Imprimerie nationale. Pour défendre le Garamont de son père – qui ne sera prêt à être fondu qu'à l'été 1914 et ne sera publié qu'en 1926 par Deberny & Peignot (fig. 308) – Charles Peignot argue que « le Garamont de la Nationale n'est pas plus original que le Garamont de Peignot, mais celui-ci a plus d'homogénéité. Tous les fondeurs ont leur Garamond, mais aucun n'est le vrai ; voilà tout. » [322]

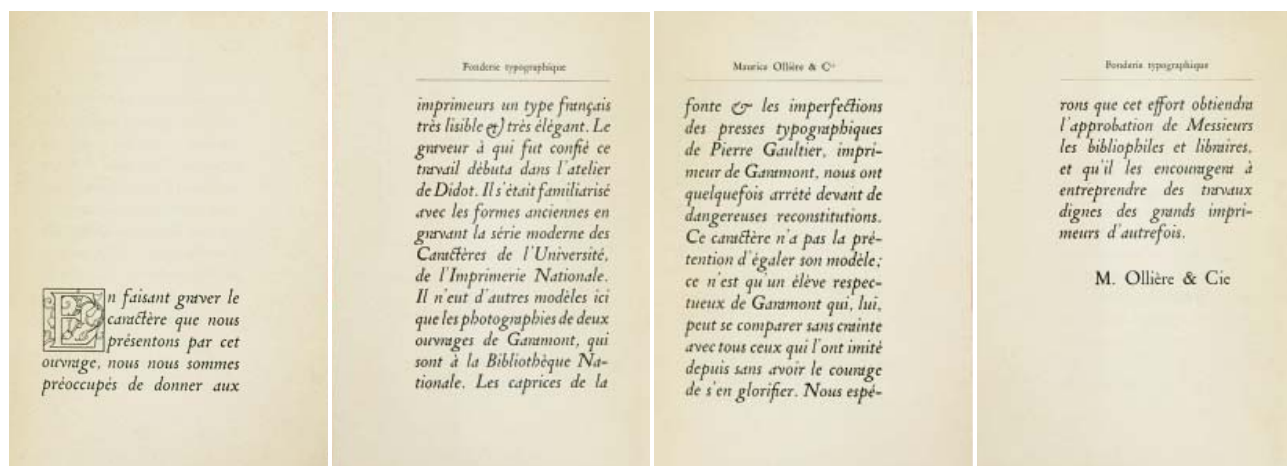


Fig. 307. Préface de Maurice Ollière au *Claude Garamond* de Jean Paillard, 1914 [405]. Ce livre est composé en Tory-Garamont. [© BNF]

Pendant des décennies, il restera le caractère classique le plus utilisé et reconnu en France. En 1929, Maurice Audin dit de lui que c'est « une lettre de premier ordre » et qu'il blâmerait « la première fonderie de France de n'avoir su s'affranchir de la garamonomanie qui sévit depuis six ans [1923–1929] » [64, p. 83].

Un autre revival renommé est la version publiée en 1918 par l'ATF, conçu par Morris Benton avec la collaboration de T. M. Cleland dès 1914, sur le conseil de Henry Lewis Bullen. Même si Bullen avait des doutes quant à l'authenticité des Caractères de l'Université, eux aussi sont tombés dans le piège de l'Imprimerie nationale. Mais le Garamond n° 3 (fig. 309) est le premier à devenir influent et celui qui déclenche définitivement la fièvre mondiale pour les garamonds.

En même temps, la Monotype britannique est soumise à la pression de la maison d'édition Lund Humphries pour lui fabriquer un Garamond pour composer son magazine *The Penrose annual*. Annoncé dans le numéro de janvier-février 1922 de *The Monotype recorder*, curieusement composé avec la version de l'ATF, mais imprimé à la Cloister Press où travaillait Stanley Morison à l'époque. Ce dernier va s'impliquer alors dans la création du Monotype Garamond series 156 (fig. 309) d'après les Caractères de l'Université, ce qui sera le début de sa collaboration avec la filiale anglaise.

Bien évidemment, il y a eu d'autres créations à l'époque. Parmi celles fondées sur les Caractères de l'Université : le Garamond Ludlow de Robert Hunter Middleton (1929), le Garamont de la Lettergieterij Amsterdam (une copie de celui de l'ATF) ou les Garamont de Frederic Goudy (series 248, 1921 et series 156, 1922) pour la Lanston Monotype. Parmi les caractères inspirés de spécimens de la fin du xvi^e siècle : le Granjon de George W. Jones pour la Linotype en Angleterre (1927) ou le Garamond de Rudolf Wolf pour Stempel (1924). La version de la Fonderie typographique française de 1920 (fig. 310) est la plus éloignée du reste de ses concurrents.

La famille Cochin

Un caractère – ou plutôt une famille de caractères – qui fera date dans l'histoire de la typographie mondiale sera le caractère bien français Cochin. D'abord parce que les Cochins furent un énorme succès et « ils se vendirent dans tout l'univers » [322]. Et par ailleurs parce que leurs sources ne sont pas des caractères historiques proprement dits, mais des lettres dessinées et gravées en taille-douce par des artistes renommés du xviii^e siècle français. Le modèle n'était donc pas un elzévir de la Renaissance ni un didot néoclassique, mais une référence de la fin du baroque français qui n'était même pas un caractère d'imprimerie à l'époque. De plus, même si le nom de Cochin évoque celui des deux taille-douciers, Charles-Nicolas Cochin (fig. 311) – père (1688-1754) et fils (1715-1790) –, au dire de Francis Thibaudeau, ce nom était seulement « un symbole, un rappel de l'époque qui les inspira » [327, p. 144].

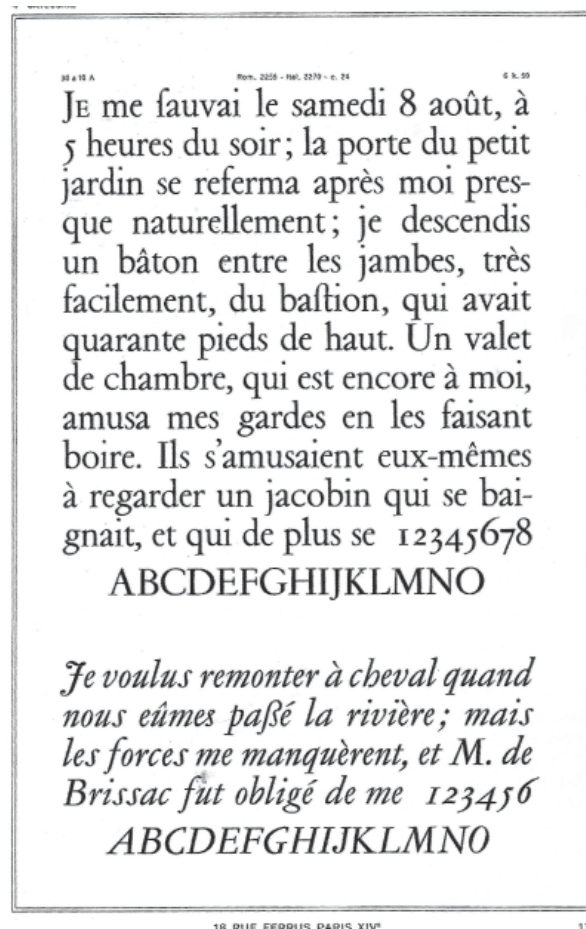


Fig. 308. Le Garamond de Georges Peignot (gravé par Parmentier), 1926. Extrait du *Spécimen* de Deberny & Peignot, 1926. [313]

Chapitre 6 - Retour aux caractères historiques et néo-historiques

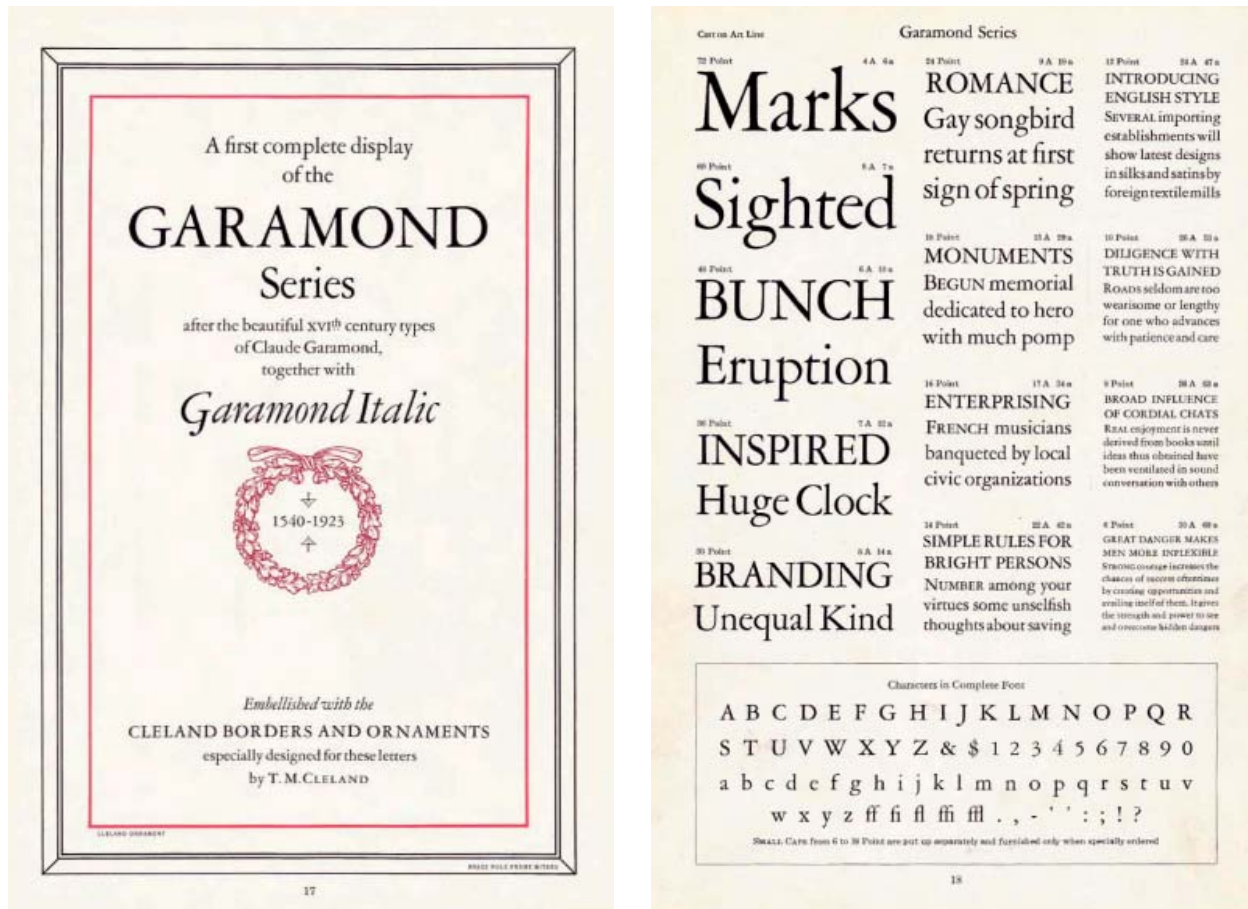


Fig. 309. Garamond n° 3 d'ATF (extrait du spécimen d'ATF, 1923 [32]).

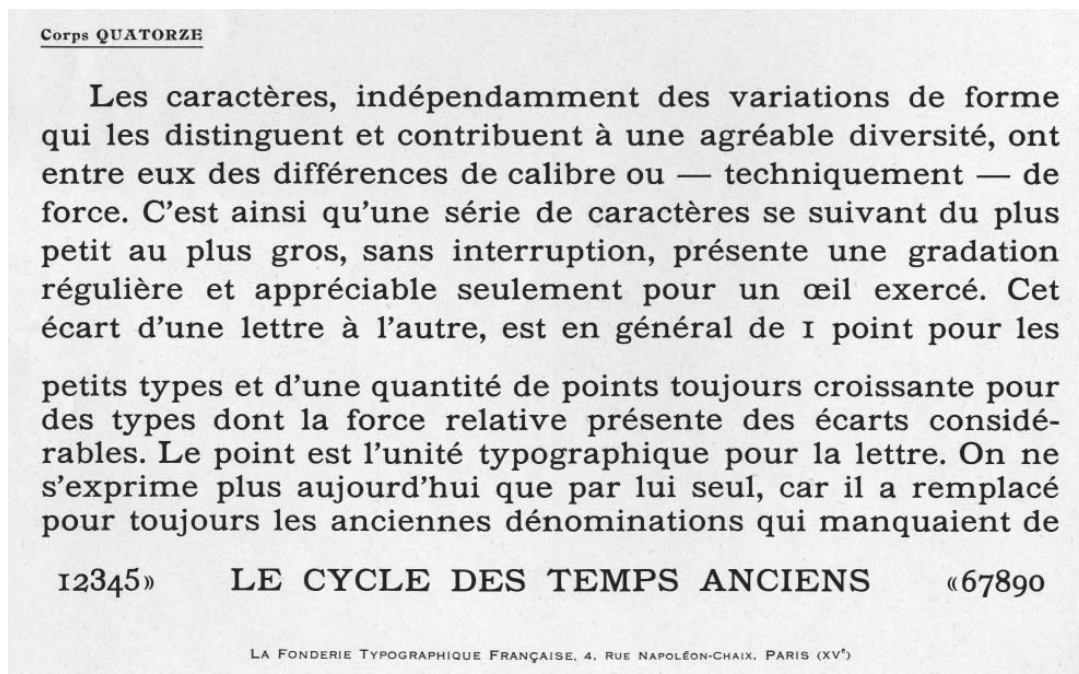


Fig. 310. Garamond de la Fonderie typographique française, 1920. [MICG]

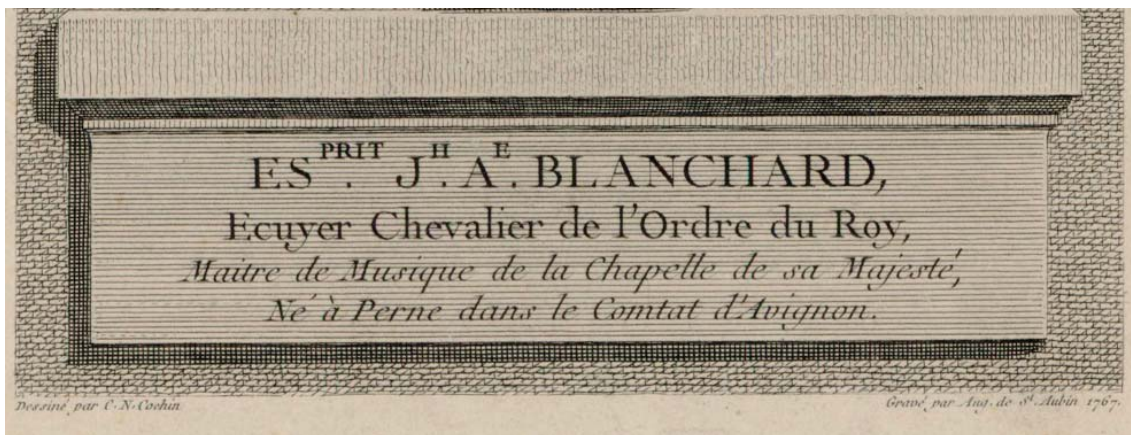


Fig. 311. Gravure en taille-douce faite par Augustin de Saint-Aubin, d'après un dessin de Charles-Nicolas Cochin (fils), 1767 [© BNF, dépôt. Musique]. Détail du cartouche montrant les caractères typiques de l'époque ; ils sont à l'origine du Cochin.

La première décennie du ^{xx}e siècle est celle de la redécouverte du ^{xviii}e siècle par le grand public français, grâce à la famille des Goncourt qui étaient des collectionneurs passionnés. Un style «qui est par excellence celui où la marque des influences étrangères est la moins perceptible, au point qu'à lui seul il est, pour bien des étrangers, la définition même du goût français» [36]. C'est alors que Georges Peignot (1872-1915), de la fonderie G. Peignot & Fils, va amener son frère cadet Lucien et l'historien et typographe Francis Thibaudeau à la création d'un nouveau caractère de labeur lumineux, austère, noble et original [64, p. 107], face aux caractères de Luce ou Fournier le Jeune qu'il trouvait trop solennels. Paradoxalement, l'auteur des Cochins reste toujours anonyme, sauf pour les ornements, dessinés par Pierre Roy et André Marty [36].

Une caractéristique des Cochins est d'être le résultat de la volonté de Georges Peignot de redonner de la grandeur à la typographie française avec une particularité bien française, comme cela avait été le cas des Fournier. À savoir : que chaque labeur soit accompagné non seulement d'une italique mais de toute une série de variantes plus décoratives et ornementales. À part le romain et l'italique pour texte courant (le Cochin tout court), il devait prévoir au moins une version pour titres avec son italique (le Nicolas-Cochin), un champlévé (qu'il désignera par le nom d'un autre graveur, Moreau le Jeune), et des lettres capitales ornées avec les vignettes (pour lesquelles il emprunte directement à Fournier le Jeune) (voir [2, p. 168-171]).

La tâche était énorme et, pendant deux ans, de 1912 à 1914, Henri Parmentier, assisté par Charles Malin, va graver plus de 2 000 poinçons pour l'ensemble de ce projet titanesque.

La philosophie de Georges Peignot, comme il l'avait déjà montré avec l'Auriol et le Grasset, était de faire reconnaître la typographie comme un art à part entière. Pour les Cochins, il négocie avec l'éditeur d'art Lucien Vogel (1886-1954) qui projetait à l'époque l'impression de *La Gazette du Bon Ton*, une publication périodique de mode.

La famille des Cochins apparaît donc pour la toute première fois en prémices et avant même d'être commercialisée, en octobre 1912, dans la page de titre du premier numéro de *La Gazette du Bon Ton* (fig. 312). En ordre, du titre au pied de page, on reconnaît le Fournier, le Nicolas-Cochin, le Moreau-le-Jeune, le Cochin, le Nicolas-Cochin et le Cochin italique. Mais c'est seulement dans cette page que figurent toutes les variantes

Chapitre 6 - Retour aux caractères historiques et néo-historiques

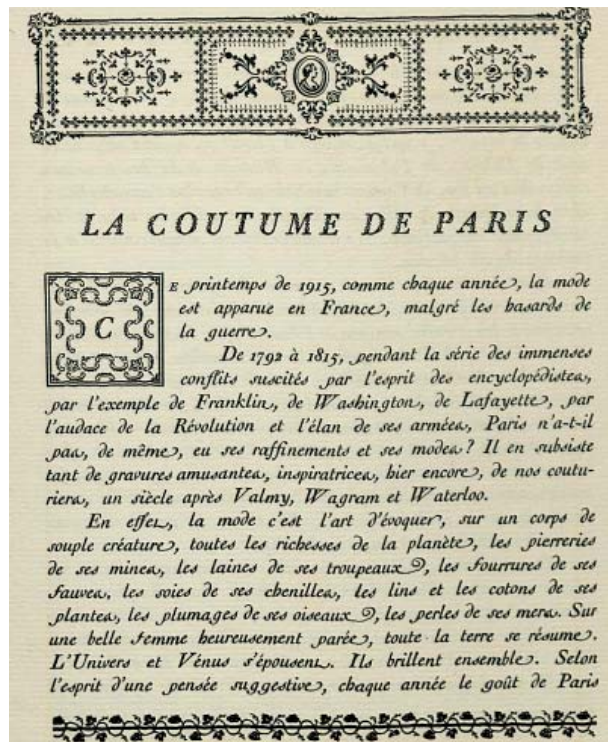
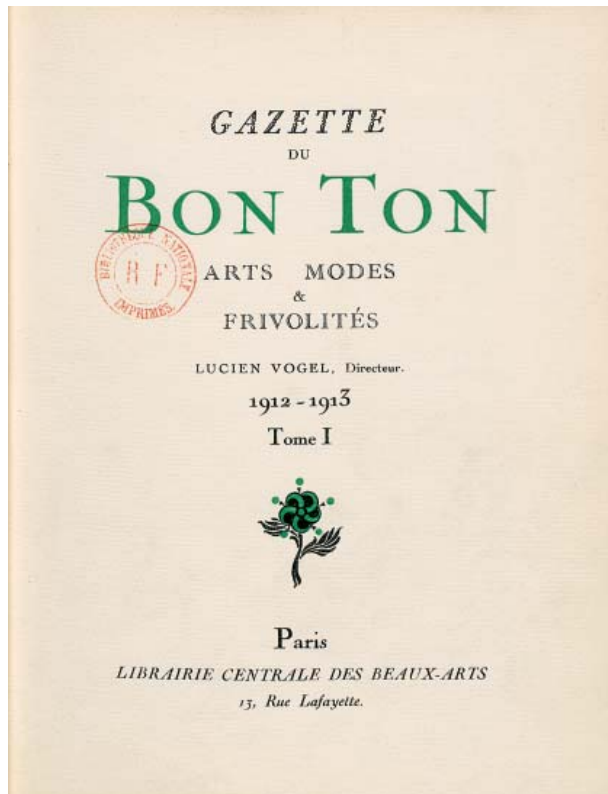


Fig.312. La Gazette du Bon Ton, ambassadrice du Cochin.

Première ligne : extraits du premier numéro, octobre 1912 [314]. À gauche, page de grand-titre où on reconnaît, du titre au pied de page, le Fournier, le Nicolas-Cochin, le Moreau-le-Jeune, le Cochin, le Nicolas-Cochin et le Cochin italique. À droite, texte courant en Cochin romain, italique en Auriol italique. [BNF avec autorisation]

Seconde ligne : numéro de juin 1915. À gauche, titre en Cochin ; à droite, texte en Cochin italique. [Bibliothèque de Rennes-Métropole]

Cochin, rien qu'avec quelques caractères, car seuls le Cochin romain pour les textes et le Moreau-le-Jeune pour les titres et les pieds d'image vont servir pour composer le gros de la *Gazette*. Pour accompagner le Cochin romain, on se sert de l'Auriol italique (fig. 312) jusqu'au numéro de mai 1914, lorsque l'ensemble des Cochins est déjà accompli dans tous ses corps et introduit sur le marché. Le Nicolas-Cochin italique sera le dernier à être gravé, car en fait il n'arrive qu'en hors-texte dans la plaquette de lancement *Cochins de G. Peignot et Fils, renouvelés du XVIII^e siècle*, achevée d'imprimer le 18 janvier 1914 (fig. 313).

À partir de 1913, Georges Peignot et Henri Parmentier vont continuer à travailler sur les Cochins, mais aussi sur un autre projet ambitieux : le Garamont. Un fait qui nous permet de déduire que, comme le signale Jean-Luc Froissart [313, p. 216], Charles Malin assure alors le gros restant de la production de poinçons des Cochins, toujours sous la supervision de Parmentier.

Enfin, les Cochins vont servir une troisième fois comme enseigne de la qualité de la typographie française à partir du 6 mai 1914 quand s'ouvre à Leipzig l'Exposition internationale du livre et des arts graphiques (Bücher und Grafische Kunst Ausstellung, BUGRA). À l'occasion, la revue *Les arts graphiques* rédige en caractères Cochins le *Catalogue officiel de la Section française*.

Mais les Cochins n'ont été épargnés ni par les critiques ni par les imitations, voire les copies. Ainsi, Marius Audin, bien qu'il louât les vertus du Cochin et qualifiât le Nicolas-Cochin de « très beau », regrettait que ce soit « une grande déception pour le Livre » [64, p. 81]. Pour Daniel B. Updike, c'étaient de belles et charmantes adaptations des originaux, même s'il considérait le Moreau-le-Jeune « en théorie incorrect » [125, p. 224].

Bien évidemment, le succès a fait surgir des copies et des imitations. La plus connue est l'Astrée de Girard & C^{ie} (1923), concurrent direct de G. Peignot & Fils. Mais il y a eu aussi le Sonderdruck Antiqua (1922), copie de Ludwig & Mayer, le Gravure de la fonderie Amsterdam (1912), ou la reprise sous le nom de June par Stephenson Blake (1927).

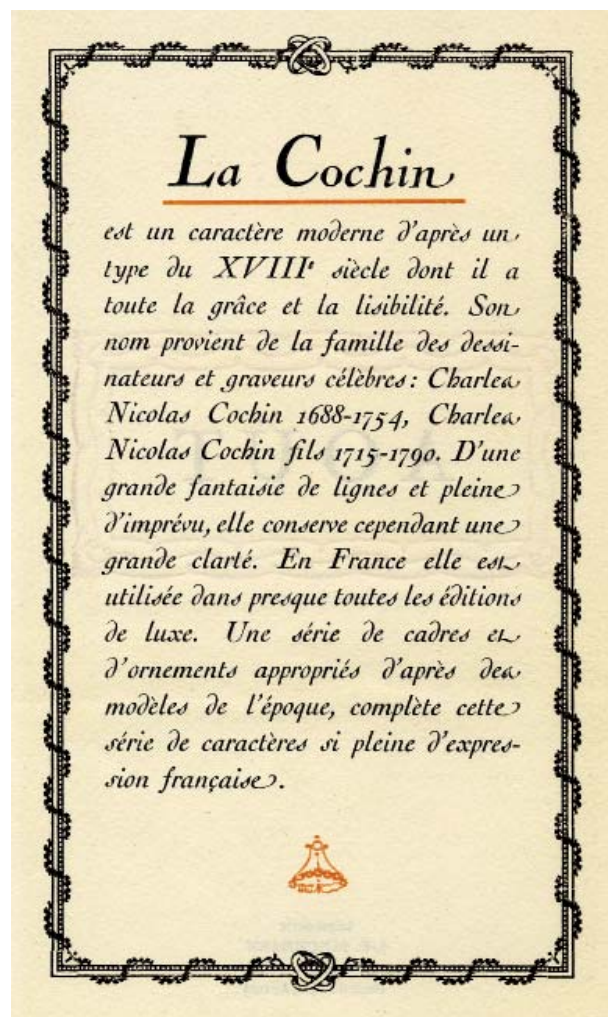


Fig. 313. Extrait de la plaquette de lancement *Cochins de G. Peignot et Fils, renouvelés du XVIII^e siècle*, achevée d'imprimer le 18 janvier 1914. [MICG]

Chapitre 6 - Retour aux caractères historiques et néo-historiques

Les créations de l'ATF et Frederic W. Goudy

Le programme de récupérations des caractères historiques par l'ATF (American Type Founders Company, société formée par vingt-trois petits fondeurs américains en 1892) naît sous l'initiative de l'historien Henry Lewis Bullen, qui a aussi établi la Bibliothèque typographique et le Musée de la compagnie à Jersey City en 1906. Le premier caractère, commercialisé en 1909, était un Bodoni, suivi par des variations du modèle de Jenson, comme le Cloister Oldstyle (fig. 314) en 1913, le Garamond de 1918, et une recreation du Baskerville (fig. 314). Celui-ci n'était pas inspiré des poinçons originaux de John Baskerville, mais d'une version commercialisée par la fonderie Stephenson Blake, qui à son tour reproduisait les caractères gravés en 1766 par Isaac Moore pour la fonderie de Joseph Fry.

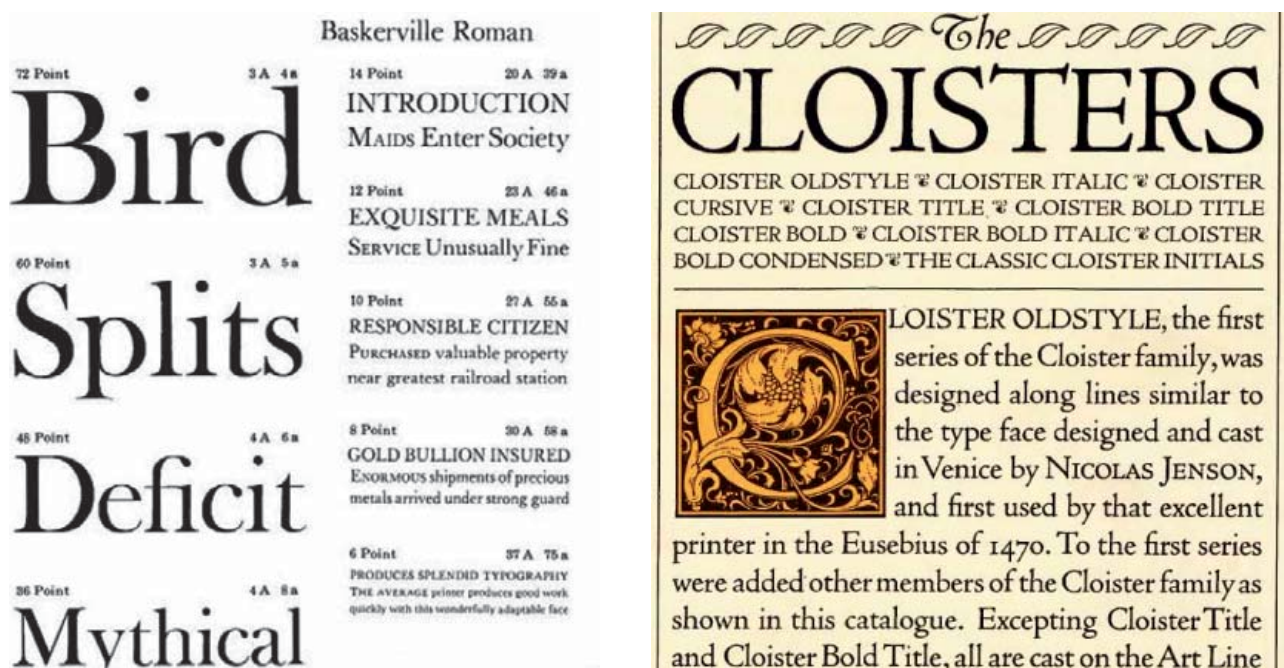


Fig. 314. Extraits du spécimen ATF 1923 [32] : Baskerville (1915) et Cloister Oldstyle (1913).

L'ATF avait clairement perçu une demande du marché américain pour les caractères historiques, raison pour laquelle elle avait commandé à Morris Fuller Benton (fils de Linn Boyd Benton) du département de dessin d'aboutir lesdites créations, parmi d'autres, durant cette première période. Morris Benton travaillait à la façon traditionnelle du métier, humble et anonyme, ce qui ne fut pas du tout le cas de Frederic William Goudy.

Goudy est le premier dessinateur de caractères à donner son nom à une création propre. Ainsi, il comprit – comme d'ailleurs l'ATF – que c'était une question d'affaires et que le but de l'industrie typographique était la vente de caractères pour l'imprimerie. Il concevait les caractères en tant qu'objets artistiques et utiles à la fois, et pas seulement comme des produits mécaniques sans aucune considération esthétique. À l'époque, Goudy était considéré comme une figure héroïque dans l'imprimerie américaine, même vénéré par quelques-uns sans aucune vision critique de son travail [122, p. 123].

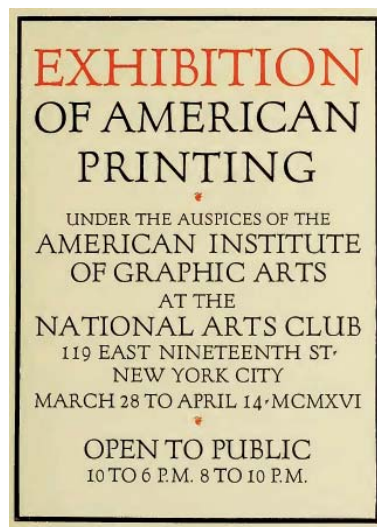
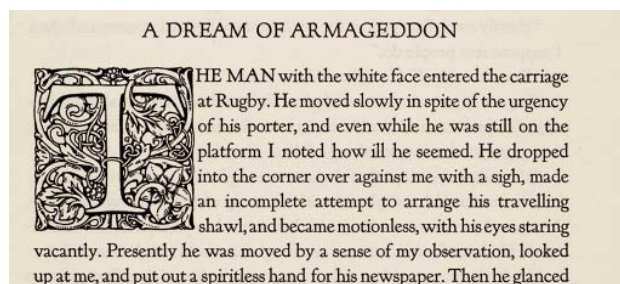


Fig. 315. Camelot (1896) [32], Kennerley (extrait de *A Door in the Wall*, 1911) [325] et Forum (publicité de l'époque citée par Wikipedia).

Son premier travail comme dessinateur de caractères date de 1896. Il s'agit du Camelot (fig. 315), qui avait surgi un soir sur sa table de cuisine comme un exercice de lettrage. Tout de suite, il décide de le remettre à la fonderie Dickinson de Boston, juste pour essayer et voir ce qui va se passer. Il sera payé pour cet exercice dix dollars, soit le double de ce qu'il avait demandé.

Il n'est pas question ici de s'attarder sur les cent vingt-trois caractères qu'il conçut, selon son calcul, mais il est intéressant de remarquer que ceux que l'on pourrait considérer comme néo-historiques sont en fait de libres interprétations de modèles anciens. Goudy arrive même à confondre et à mélanger les références avec lesquelles il travaille. Un premier exemple est le Kennerly (fig. 315), dessiné en 1911 pour la maison d'édition de Mitchell Kennerly – un Anglais installé à New York quelques années auparavant –, qui avait commandé Goudy pour imprimer *The Door in the Wall* de H. G. Wells avec le Caslon Old Face. Mais, trouvant le résultat des épreuves décevant, Goudy propose de créer un nouveau caractère, basé cette fois-ci sur les caractères hollandais du XVII^e siècle de John Fell conservés à Oxford.

Mais les sources du Kennerly ne sont pas claires du tout. D'après Henry L. Bullen, la base est dans une copie de la bibliothèque de l'ATF du *Eusebius* imprimé par Jenson en 1470. Walter Tracy [122, p. 135–136] signale que c'est bien possible que Bullen ait raison et que Goudy ait mélangé deux des multiples références qu'il avait étudiées tout le long de sa vie, même si Tracy ne trouve pas trop de ressemblance avec les caractères de Jenson.

Chapitre 6 - Retour aux caractères historiques et néo-historiques



Fig. 316. Goudy s'est inspiré de la légende d'une gravure de Gravelot de 1767 pour dessiner son Open. À gauche : extrait des *Métamorphoses d'Ovide*, 1767 ; à droite, détail [BNF, avec autorisation]. En dessous, Goudy Modern de Lanston Monotype, 1918 [42].

La même année, Goudy dessine un caractère haut de casse qu'il appellera Forum, (fig. 315) d'après les lettres gravées sur l'arc de Titus qu'il avait copiées à Rome pendant son voyage en Europe en 1909. En 1914, l'ATF lui commande le caractère qu'on connaît aujourd'hui comme Goudy Old Style, à la suggestion de Clarence C. Marder, pour lequel Goudy dit s'être inspiré du lettrage d'un tableau de la Renaissance.

Pour l'Open (1916), un champlevé produit par la Lanston Monotype aux États-Unis et qui servirait de point de départ pour son Modern (1918), Goudy écrit qu'il s'était inspiré de la légende d'une gravure française du XVIII^e siècle qu'il avait dénichée dans *Fine Books* de A. W. Pollard, publié à Londres en 1912. Il s'agit de « Deucalion et Pyrrha repeuplant la Terre » (fig. 316) gravé par Hubert-François Gravelot pour illustrer *Les Métamorphoses d'Ovide*, et publié en 1767. Goudy a certainement connu les Cochins de Peignot et leur origine. Sur ce point, Tracy soutient toujours que Goudy était un opportuniste, prêt à profiter des circonstances et que, en ce qui concerne l'Open avec les Cochins, il a pris l'exemple le plus direct d'une gravure du XVIII^e siècle français dont il disposait.

Les caractères romains ne sont pas les seuls à avoir subi la réécriture créative de Goudy. Il y a eu aussi les gothiques. En 1905, il créa un jeu de capitales Caxton, ou le Goudy Text (1928) (fig. 317), nommé ainsi pour signaler le lien direct avec les *textura* germaniques, « librement composé d'après plusieurs sources », dont, entre autres, la *Bible latine à quarante-deux lignes* de Gutenberg. Mais il faut rappeler le Medieval (1930) (fig. 317), pour lequel Goudy dit s'être inspiré d'un manuscrit du sud de l'Allemagne du XII^e siècle mais avec un bas de case « emprunté à la liberté de la plume d'un scribe de la Renaissance ».

Cette façon d'interpréter les sources pour dessiner ses propres versions, Goudy va aussi s'en servir pour l'Italian Old Style (1924) (fig. 317). À cette époque, la Lanston

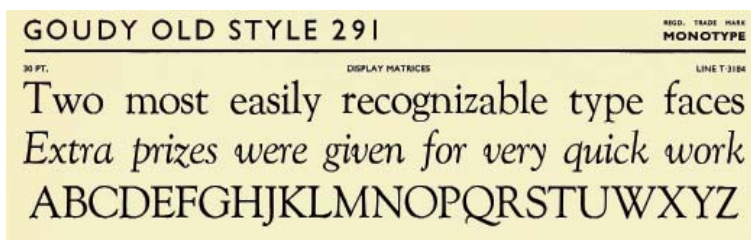
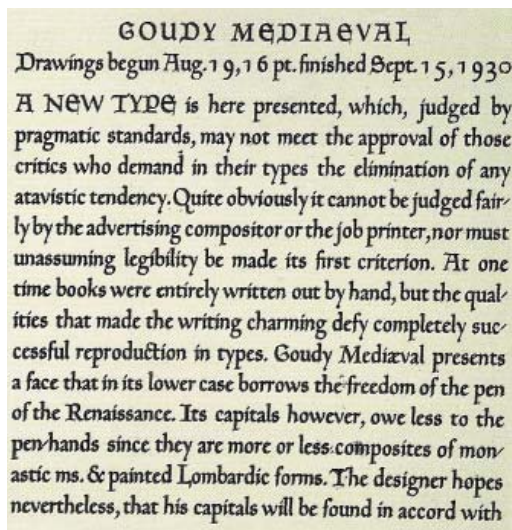


Fig. 317. Ci-dessus, Goudy Medieval (extrait de [24]) ; à droite, Goudy Text 292 et Goudy Old Style 291, extraits du spécimen Monotype [49].

Monotype avait besoin d'un nouveau caractère qui soit le concurrent du Cloister de l'ATF et contacte Goudy pour lui offrir la tâche. Ce dernier accepte mais il ne suivra pas directement les sources de Jenson, qui avaient donné lieu au Cloister, mais seulement quelques références de la même période. Le résultat sera une fois de plus une traduction « goudienne » des caractères historiques avec une allure d'historicisme.

Goudy n'avait cependant aucun problème à avouer qu'il fallait prendre les caractères historiques non pour les reproduire, mais pour faire du tout nouveau, de la même façon que Konrad Sweynheym et Arnold Pannartz s'étaient familiarisés avec les caractères gothiques lorsqu'ils ont créé une bâtarde au ^{xv}^e siècle : « Nous devrions aussi faire usage des lettres des grandes périodes comme source d'inspiration. » [316, p. 29] C'était dans les styles anciens qu'il trouvait le plus grand nombre de possibilités créatives.

Cette attitude dilettante exaspérait Stanley Morison qui méprisait Goudy. Le savant anglais trouvait que le créateur américain n'avait aucun respect ni une vraie connaissance des classiques. De plus, Morison ne supportait pas un aussi grand nombre de caractères sous la dénomination commerciale de Goudy, attitude qu'il considérait narcissique. Sebastian Carter [129, p. 29] estimait quant à lui que les caractères de Goudy étaient tout simplement une trop forte concurrence pour le programme de récupérations historiques dirigé par Stanley Morison pour la Monotype britannique.

Stanley Morison chez Monotype

On ne peut parler de ce contexte de révisionnisme historique ni le comprendre sans s'attarder sur la figure protagoniste de Stanley Morison. En 1922, il rentre en tant que conseiller artistique de la Lanston Monotype Corporation à Salfords, compagnie qui avait déjà produit des adaptations de caractères classiques, tels que l'Imprint Oldface series 101, le Bodoni series 175) ou le Plantin series 110, pour la composition mécanique sous la direction de Frank Hinman Pierpoint, assisté par Fritz Max Stelzer au bureau de dessin.

Selon Fernand Baudin, Morison avait une approche rétrospective pour les caractères anciens. Il ne pensait pas à reproduire tout simplement les formes traditionnelles

Chapitre 6 - Retour aux caractères historiques et néo-historiques

des caractères mais à les ressusciter « parce qu'ils témoignent de la transmission d'un goût pour une certaine perfection formelle » [69, p. 322]. Morison était un chercheur, un érudit, un savant de l'histoire de la typographie, mais il ne savait pas dessiner. C'est pour cette raison qu'il se servait toujours d'autres personnes plus douées que lui et c'est son entourage professionnel qui est à la clé du succès de son programme. À son arrivée, l'équipe de la Monotype Works – l'usine de Salfords – était depuis 1899 dirigée par Pierpoint, qui avait travaillé pour la Typograph Company en Allemagne, et comptait sur la figure de Stelzer et de tout un groupe d'artisans allemands qualifiés que Pierpoint lui-même avait amené avec lui à Salfords.

Même s'il avait le soutien de Harold M. Duncan, directeur général de la Lanston Monotype Corporation L^{td}, les débuts de Morison dans la compagnie ne sont pas faciles, surtout à cause de ses luttes avec Pierpoint qui voyait son hégémonie menacée par un amateur. En 1953, Morison [117, p. 34] racontera que la clé pour réussir dans son projet était la viabilité économique, assurée grâce au lien qu'il avait établi avec la Cambridge University Press, pour laquelle il était conseiller typographique depuis 1924. Non sans raison, James Moran [318, p. 76] met en doute les mots de Morison, car il affirme que les caractères surgis du projet de récupération des classiques de Morison sont le résultat d'événements qu'il n'aurait pas pu prévoir en 1922 ou 1923.

Après le Garamond, le programme continue en janvier 1923 avec le Baskerville series 169), suivant le succès de la version de l'ATF. À la différence de Morris F. Benton, la Monotype Corporation décide de retourner vers le modèle original, à la suggestion de Morison, suivant une édition des comédies de Térence imprimée par Baskerville lui-même en 1772.

En même temps, à la demande de la Medici Society de Londres, la Monotype va produire le Poliphilus series 170. Ce devait être une copie, la plus précise possible, de l'original utilisé par Alde Manuce en 1499. Morison se plaignait de n'avoir pas pu participer comme il l'aurait voulu à son dessin et à sa révision, raison pour laquelle il va se consacrer à la recherche d'une variante italique appropriée. Il la trouvera donc dans l'écriture chancelleresque de Lodovico degli Arrighi, utilisée par l'imprimeur Antonio Blado à Rome au début du xvi^e siècle. Le caractère résultant emprunte de cette manière le nom de Blado series 119, pour marquer la différence d'origine des deux modèles.

Morison était passionné par deux modèles historiques en particulier : les caractères aldins et ceux de Pierre-Simon Fournier. Il suggère donc en 1924 à la Monotype Corporation de produire le Fournier series 185). Tout le processus fut sous le contrôle de Morison en personne jusqu'au décès de Harold Duncan au mois d'octobre, à qui succéda alors William Burch. À ce moment-là, Morison était en voyage aux États-Unis et, à son retour, il trouva que Burch avait décidé de fondre la pire, à son avis, des deux versions d'épreuve du corps 14 gravées avant son départ.

Le caractère suivant néo-historique morisonien, et son plus grand succès, sera le Bembo series 270, une recreation des caractères utilisés par Alde Manuce pour imprimer l'œuvre du cardinal Pietro Bembo, *De Aetna*, en 1495. Le projet débute en janvier 1928 et, à la fin de l'année, toute la série des romains était gravée. Il restait la version italique, commandée alors au calligraphe Alfred Fairbank, suivant encore une fois les modèles d'Arrighi. La trouvant trop étroite et tendue – elle deviendra finalement Narrow Bembo Italic series 194e (fig. 318) –, Morison propose les modèles de Giovannantonio Tagliente, un autre calligraphe vénitien contemporain d'Arrighi.

Le sommet bien connu de Stanley Morison est le Times New Roman, un caractère qui naît à la suite d'un affrontement violent entre Morison et Edmund Hopkinson, directeur de publicité de *The Times*. Morison avait refusé que le département dirigé par Hopkinson compose une annonce de la Monotype avec les caractères du journal, avec l'argument que son design s'était dégradé. Quand le directeur général du journal, William Lints Smith, apprend au mois d'août 1929 le refus de Morison, il l'invite à exposer ses arguments. Stanley Morison écrit alors son rapport «*Memorandum on a Proposal to Revise the Typography of The Times*» [373], imprimé en copie unique en juin 1930 et bourré d'exemples, de références et d'arguments historiques. Laisser son interlocuteur époustoufflé, sous le poids d'une autorité incontestable, c'était la stratégie préférée de Morison.

Après les premiers essais ratés avec les caractères Monotype Plantin, Baskerville et Perpetua (fig. 319 et 320), Morison obtient l'autorisation d'une commission du journal londonien pour envisager la création d'un nouveau caractère. Dans un rapport de réponse, Morison conclut que «les nouveaux caractères proposés pour *The Times* tendront vers le "moderne", tandis que le corps de la lettre sera plutôt ancien en apparence» [129, p. 90]. Les vraies références restent pourtant incertaines car Morison – qui inventait parfois sa propre histoire en sa faveur – déclare en 1953 que la Monotype, sur son conseil, avait décidé de modifier le Plantin series 110 ; mais en même temps, il affirme qu'il avait ébauché un caractère tout nouveau, redessiné et mis au point par Victor Lardent (dessinateur publicitaire pour *The Times*). Mais Lardent aurait assuré beaucoup plus tard à James Moran qu'il avait dessiné lui-même le caractère définitif suivant une photo d'un livre imprimé par Plantin que Morison lui avait remis. Selon Walter Tracy, Lardent aurait reçu des instructions pour modifier les proportions du Plantin series 110. Nicolas Baker défend que Morison serait revenu à la forme pure du Granjon, probablement grâce à une source du xvi^e siècle.

Le nouveau caractère est remis au comité pour approbation le 4 juin 1931, employé pour la première fois dans le journal du 3 octobre 1932 et publié par la Monotype Corporation un an plus tard avec le numéro de catalogue 327. Une version 827 en a été faite par la suite (à la demande de Maximilien Vox), comportant quelques lettres avec un dessin différent, dont les C, Ç, G, Q, R, pour leur donner une allure plus dans le goût français du xviii^e siècle (voir [312] et fig. 321).

Le dernier caractère du programme de Morison est l'Ehrhardt series 453, dessiné d'après le Janson de la fonderie Stempel. Mais, grâce à l'historien Gustav Mori, Morison découvre un spécimen daté de 1710 qui va se révéler des années plus tard comme ayant appartenu au graveur de poinçons hongrois Nicolas Kis. Il y eut d'autres revivals comme le Bell series 341 en 1931, le Walbaum series 374 en 1933, le Van Dijck series 203 ou le Bulmer series 469 en 1939.

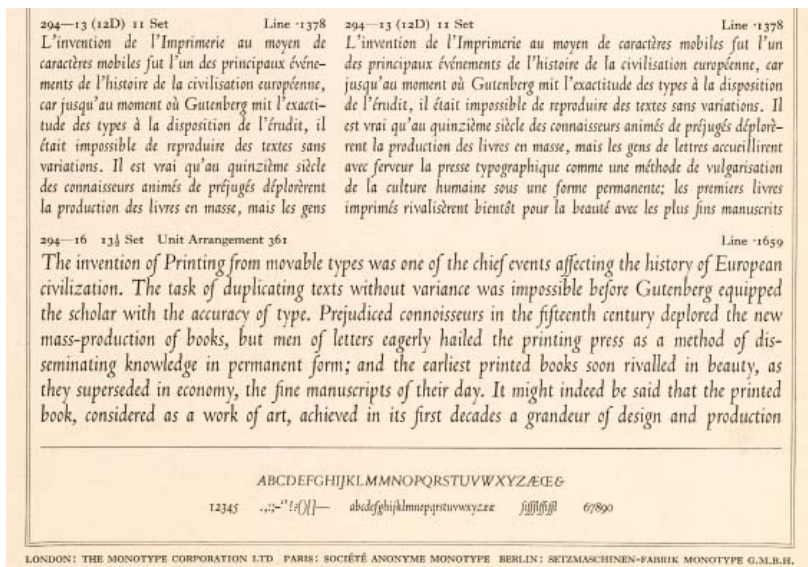


Fig. 318. Spécimen du Narrow Bembo Italic series 194e de Monotype.

Chapitre 6 - Retour aux caractères historiques et néo-historiques



Fig.319. Caractères de Morison pour la Monotype. Extraits du spécimen Monotype [49].

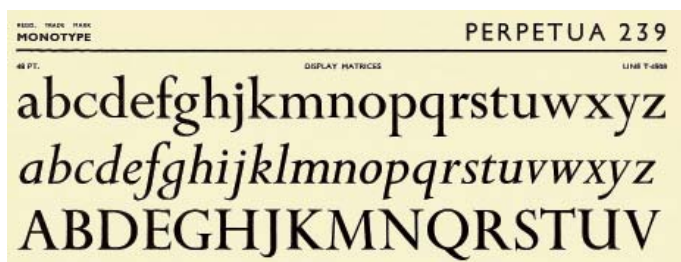


Fig. 320. Du Perpetua au Times [49]



Fig. 321. Sous le numéro 827, Monotype proposait une variante du Times-327 avec quelques variantes de lettres pour être dans le goût français. Ci-dessus, catalogue Monotype [49] ; à droite, montage (agrandi) montrant les lettres C, G, Q, R de Times-327 suivies chacune de sa variante en Times-827.

Après la guerre, l'emploi des créations de la Monotype diminue, selon John Dreyfus [85, p. 176], du fait de la montée des nationalismes dans beaucoup de pays qui décident alors d'abandonner le système d'écriture latine pour privilégier leurs écritures autochtones.

Charles Malin et Giovanni Mardersteig

Après l'expert du renouveau des caractères historiques que fut Stanley Morison, il est important de parler d'un homme reconnu comme graveur exemplaire de poinçons dans ce contexte, un professionnel dont le travail est pour toujours intimement lié à Morison qui le fit apprécier : le créateur de caractères et imprimeur Giovanni Mardersteig.

Giovanni (Hans) Mardersteig est né en 1892 à Weimar, mais il déménage en Suisse après la Première Guerre mondiale à cause d'une tuberculose. À Montagnola, il fonde en 1923 l'Officina Bodoni, un atelier d'impression artisanal suivant le modèle des presses privées anglaises, et il obtient du gouvernement italien la permission de se servir des matrices originales conservées au Musée Bodoni de Parme pour fondre ses propres caractères. À Noël de l'année suivante, Mardersteig reçoit la visite de Stanley Morison, attiré par la qualité de ses impressions, qui lui demande quelques pages pour les inclure dans son *Modern Fine Printing*.

Chapitre 6 - Retour aux caractères historiques et néo-historiques

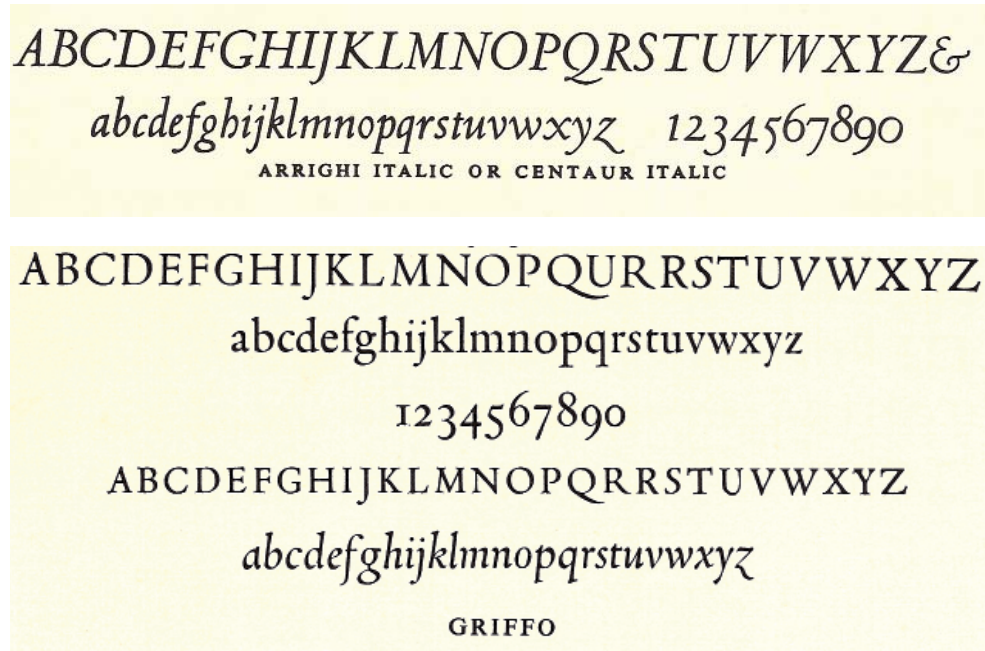


Fig. 322. Arrighi Italic de Frederic Warde (gravé par Plumet pour Monotype en 1925) et Griffo dessiné par Mardersteig pour ses presses privées (extraits de [42])

En 1927, Mardersteig déménage et installe son atelier à Vérone, moment où il italianise son prénom. À l'époque, il avait besoin de renforcer les poinçons de Bodoni avec lesquels il travaillait. C'est à cette occasion qu'il demande alors à Morand, son fournisseur d'outils à graver pour reliure, s'il connaissait quelqu'un d'assez compétent pour cette tâche si particulière. « Il y a mon ami Charles Malin. » Ils se sont rencontrés pour la première fois en 1927 et les nouveaux poinçons pour le Bodoni étaient tellement précis qu'on ne pouvait même pas les distinguer des originaux.

Mardersteig s'intéressait à la création de caractères lorsque Morison lui offrit l'Arrighi de Frederic Warde (fig. 322) – gravé par Charles Plumet et fondu à Paris par Ribaudeau Dumas en 1925 – pour imprimer en 1926 l'introduction d'un fac-similé de Lodovico degli Arrighi. Le premier caractère conçu par Mardersteig est alors le Griffo (fig. 322), gravé par Malin dans la résidence de Mardersteig à Vérone pendant six mois à partir de l'édition de *De Aetna* de 1495. Morison s'est rendu compte, en faisant la comparaison du Griffo avec le Monotype Bembo, que le caractère créé par Mardersteig et gravé par Malin était plus proche des caractères aldins, sans être pourtant une copie, car ils étaient conçus pour la composition manuelle et non mécanique.

Le caractère suivant créé par Mardersteig prend ses sources au *Missale Romanorum* qu'Arrighi avait réalisé en 1520 pour le cardinal Giulio de Medici. Il commence le projet en 1931, mais il doit arrêter toute activité pendant un an à cause d'une méningite. Le modèle original était trop calligraphique pour construire un caractère pouvant répondre aux exigences typographiques et Mardersteig ne conserve donc que la structure basique. Malin finit la gravure de poinçons pour le caractère nommé Zeno en 1936 (fig. 323).

Le caractère le plus reconnu de Mardersteig, gravé aussi par Malin, est le Dante (fig. 324). Il emprunte son nom au *Trattatello in laude di Dante*, de Boccace, le premier livre dont Mardersteig s'est servi, publié par l'Officina Bodoni à l'automne 1955.

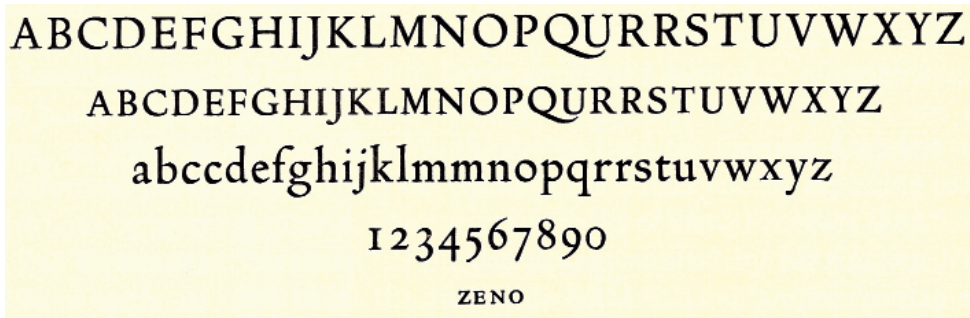


Fig. 323. Zéno de Mardersteig (gravé par Charles Malin), Officina Bodoni 1937 (extrait de [42])

C'est le seul caractère de Mardersteig gravé à nouveau par la Monotype Corporation series 592, à partir de la fin 1954, pour la composition mécanique. Les plaintes de Mardersteig à cause des imperfections des interprétations de son caractère par la maison britannique se sont poursuivies jusqu'à sa finition jusqu'à 1969.

Mardersteig avait le projet d'imprimer de nouvelles éditions des traités classiques de construction de lettres capitales de la Renaissance comme celui de Felice Feliciano (vers 1460). À ce propos, Malin grave une nouvelle série de caractères de titrage à partir de dessins fidèles réalisés par Mardersteig d'après les méthodes de Pacioli (fig. 325). C'est le dernier travail de Malin avant sa mort.

L'histoire de Charles Malin nous est racontée par John Dreyfus [85, p. 145-148] avec assez de détails. Il est né à Paris le 14 août 1883 et étudie à l'école Estienne grâce à l'insistance de son oncle, où il apprend les bases de la gravure et de la typographie. À l'âge de treize ans, il se fait engager comme apprenti du graveur de poinçons Charles Plumet, qui ne s'occupe pas trop de lui. Après son service militaire au Sénégal, il travaille pour un graveur nommé Févre puis se fait embaucher par G. Peignot & Fils en 1901, où il s'instruit davantage sur la gravure de poinçons grâce à deux fondeurs allemands qui travaillent chez Peignot jusqu'au début de la Première Guerre mondiale.

En août 1914, il s'engage dans l'armée et, le mois suivant, il est blessé au poumon mais il n'est licencié qu'en 1917. En février de l'année suivante, il récupère son poste chez Peignot qu'il quitte au mois d'août 1919; il travaille à son compte – pour des fonderies comme Chaix, parmi d'autres –; il revient en mai 1921 chez Peignot où il restera jusqu'au mois de février 1926. Cette année-là, il reçoit la commande de Stanley Morison – dont le savoir inspirait à Malin un profond respect – pour graver le caractère Perpetua d'Eric Gill. Malin gravera plus tard les caractères supplémentaires du Arrighi de Warde pour Mardersteig.

Il avait son atelier parfaitement propre et ordonné dans un cabanon de neuf mètres carrés dans la cour du 89 rue de la Glacière à Paris, où il habitait au sixième étage avec Louise, son épouse. Il ne se fatiguait jamais de graver les mêmes poinçons d'une seule police si le résultat ne le satisfaisait pas, et il arrivait à interpréter les originaux de Mardersteig s'il ne les trouvait pas en accord avec l'ensemble du projet. Ses capacités lui ont permis de travailler en même temps sur les poinçons du Dante, sur deux caractères pour l'éditeur et imprimeur Alberto Tallone, et sur les poinçons du Baskerville de Deberny & Peignot.

Selon les témoignages de Charles Peignot et Giovanni Mardersteig – qui l'a décrit comme le digne successeur de Claude Garamond –, il était un homme d'une grande

Chapitre 6 - Retour aux caractères historiques et néo-historiques



Fig.324. Dante de Mardersteig pour Monotype, 1963. Extraits de John Dreyfus, « The Dante Types » [85b] : en haut, épreuve annotée par Mardersteig (la légende en anglais, écrite par Dreyfus en 1989, est aussi composée en Dante) ; en bas, épreuve avec les poinçons de Malin.

sensibilité et intelligence, très pudique, soigné, méticuleux, discret et un fumeur compulsif. Beatrice Warde a noté son aptitude à interpréter un caractère plutôt qu'à le copier.

De santé délicate, il décède en octobre 1956. Quelques jours avant sa mort, il grave une dernière version du Q pour le Pacioli. C'est son tout dernier travail. Mardersteig perd alors le goût et l'envie pour la création de caractères. Il avoua que Malin l'avait « aidé patiemment à obtenir l'équilibre et l'harmonie ».

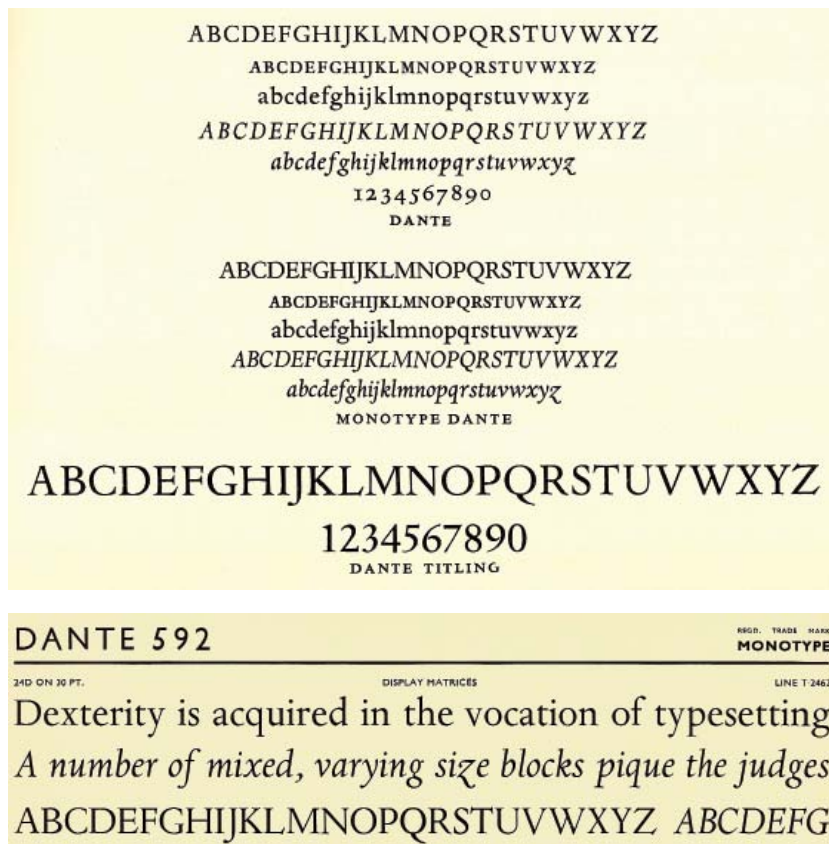


Fig. 325. Trois versions du Dante de Mardersteig. En haut, version gravée par Malin pour Officina Bodoni, 1957 ; en dessous, version Monotype 1957-59 (extraits de [42]). En bas, Dante 592 de Monotype (extrait du spécimen Monotype [49]).



Fig. 326. Page de titre du *De divina proportione* de Luca Pacioli, édité par Officina Bodoni en 1956. Cette page est composée avec le Pacioli Titling de Mardersteig (gravé par Malin en 1955-56). Extrait de [129].